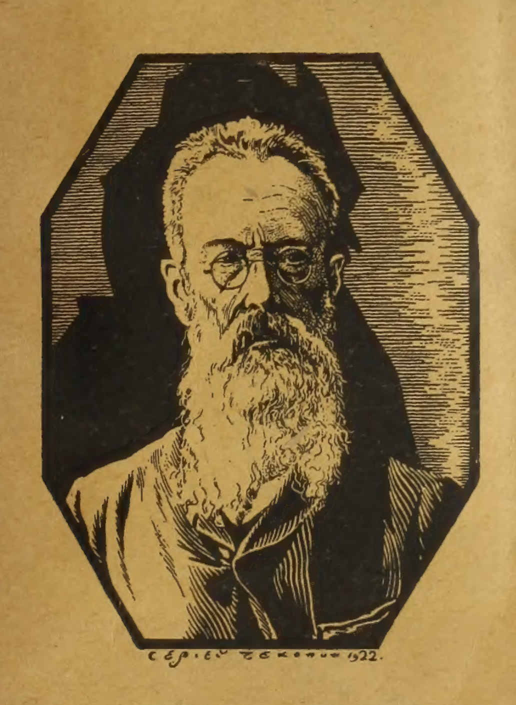
ИМСКИЙ-КОРСАКОВ



„СВЕТОЗАР" ПЕТЕРБУРГ.

1922.


ХУДОЖЕСТВЕННОЕ · ИЗДАТЕЛЬСТВО · СВѢТОЗАРЪ

Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову

РИМСКІЙ-КОРСАКОВ

1844 — 1908

Asafev, Boris Vladimirovich, 1884-1949

ИГОРЬ ГЛЕБОВ

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ

СВЕТОЗАР ▫ ПЕТРОГРАД
1922

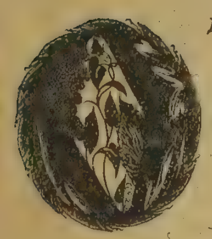
Текст книги и иллюстрация отпечатаны
в 15-й Государственной типографии
(бывш. Голике и Вильборг)
под наблюдением В. И. Анисимова

Р. Ц.
Напечатано в количестве 5000 экз.





Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ



дной из существенных черт характерного облика Римского-Корсакова является внимание: пристально устремленный, проницательный взор, зоркий и вещий. Взор, направленный в даль и в глубь мира, с целью подслушать тайные зовы и звучащую явь природы, интонацию народной музыкальной речи и робкую, стыдливую песню любовной зари, как разгорается она в девичьем сердце и как испепеляет его.

Сосредоточенное внимание, неусыпная забота вникания в музыку земли, людского быта и женской души обусловливают своеобразный строй и лад композиторского делания Римского-Корсакова. Оно — постоянное излучение жизненного тока вовне, в то, что окружает и пленяет. Отдавая себя в плен миру, в неволю видимых (слышимых) явлений, Римский-Корсаков, благодаря этому, извлекает из их непрерывной текучести, из непрестанного

становления вещей пленяющие его образы—звучания и образы — видения. Образы — звучания он сопрягает в волшебную волнистую прядь завораживающих оркестровых тембров; образы — видения он сам овевает покровом музыки, пронизывает их ласковым током хрупких и стройно льющихся гармоний, управляет ими, подчиняя их мерной поступи ритмов: так живопись становится звукописью. Пленник мира явлений — Римский-Корсаков в то-же время лукавый кудесник. Мир щедро раскрывается перед плененной его чарами душой композитора, но последний в зорком бдении, в постоянном целеполагании, измеряет все видимое и слышимое мерой художественного канона и претворяет в драгоценный сплав звучаний, где воля мага и умение мастера равно соприсутствуют, соблазняя и искушая наш слух: так пленник возвращает Пану его-же сокровища, но уже взлелеянные душой человека — Психеей — и осознанные в форме произведений искусства.

Многообразие мгновений, запечатленных Римским-Корсаковым, несказанно изумляет. Острота и утонченность звучащей ткани магически завлекает слух. Но в то-же время стыдливая, затаенная, замкнутая и сосредоточенная только на необходимом, т. е. лаконически выразительная лирика композитора источает столь искренно, простодушные песенные речи, сказы и думы, что, кажется порой,

будто-бы детская непосредственность и наивная влюбленность в мир являют собою сущность музыки Римского-Корсакова, затмевая ее остальные свойства. Воспринимая извилисто гибкую, нежно волнующую звуковую линию начала дуэта Ганны и Левко („Майская Ночь“, первый акт), не легко представить себе бесстыдно-циничный смех и змеиную поступь звучаний, характеризующих Шамаханскую Царицу! Также, если сопоставить: ласковую прелесть весенности „Снегурочки“ и осеннюю стужу „Кащея Бессмертного“ — трудно удержаться от безоглядного обвинения композитора в жестоком беспристрастии.

Но что-же делать. Такова данность. Римский-Корсаков поэтизировал с равной любовью дев обольщаемых и дев обольщающих; старцев, верящих в солнце и в мудрую справедливость смены и череды жизненных явлений, и стариков — насильников, погрязших в злом отупении; быт светлый, радостный и быт жестоко-гнетущий; природу в томном весеннем опьянении и природу скованную голодом, вьюгой и мятелицей терзаемую.

А звучания: изумрудным свечением, влекущим в потаенную глубь свою, напоенные; в ласковой бирюзе истаивающие; в нежно-лазоревой прелести зыбких волн — колыханий навевающие любовные грезы. В них слышится отклик на световое и

цветовое богатство мира явлений, неизбывно испытуемое композитором в музыке.

Золотой звон, звон ярких солнечных лучей и переливчатый, ослепляющий звон чешуи у рыбок „золото — перо“. Мрачный звон вечевого колокола и торжественно-величавый перезвон псковских звонниц навстречу Грозному Царю. Мистика китежского звона во всевозможных его излучениях. Жутко-серое звучание ночной мглы (стоны вьюги в „Кащее“), серебристое трепетное звучание звезд (в „Ночи перед Рождеством“ и в „Сказке о царе Салтане“), опьяняющее и одурманивающее звучание аромата цветов в волшебном саду прекрасной дочери Кащея, хрустальные звучания темы города Леденца, брызги и всплески звучаний в плясе царства подводного под гудение гуслей Садко, жуткие переборы гуслей-самогудов в „Кащее“, звучащие мелькания светящихся искр в лесу, когда Мизгирь тщетно пытается захватить манящий его призрак Снегурочки.

Необ'ятный, безмерно-глубинный, вечно изменчивый мир явлений претворен в музыке Римского-Корсакова в столь-же чарующий мир звучащих образов. Мы слышим, как, звуча, растут и расцветают цветы („Китеж“), как, звуча, вспыхивает и извивается огонь („Млада“), как поет свои зазывно-звенящие песни русская природа, как в мерно звучащем ритме или в сердито гудящем разгуле

бури звенит музыка моря („Садко“, „Шехеразада“, „Из Одиссеи“), как стихийно рокочет волна людских голосов в диком отчаянии („Китеж“: нашествие татар), как плавно разливается она в скорбном плаче (конец „Псковитянки“) и в светлой радости (колядки в „Ночи перед Рождеством“), как задорно и гульливо струится она в пестрой сутолоке жизни Великого-Новгорода.

К звучаниям мира устремлена душа композитора. Творчески, претворенные они возвращаются миру в замечательных произведениях—завершенных опытах. Весь процесс творчества Римского-Корсакова — ряд таких опытов: непрестанное расширение и углубление познания мира путем претворения вещей и отношений вещей, явленных в нем, сквозь сферу звучаний. Оттого все свое внимание Римский-Корсаков устремлял на постоянное упорное искание средств выразительности в смысле обогащения своего звукового языка языком звучаний природы и народной музыкальной речью. Он создает оперы-сказки („Снегурочка“, „Кащей Безсмертный“, „О царе Салтане“, „О золотом петушке“), оперу — колядку („Ночь перед Рождеством“), оперу — былину („Садко“), оперу — сказание („о граде Китеже“). Оперу-летопись — по лаконичной выразительности и суровой четкости характеристик („Псковитянка“), оперу — игрище (такова в основных чертах своих

„Млада“, если понимать игрище, как ритуальное действо).

Чтобы плотнее приблизиться к миру явлений, Римский-Корсаков невольно должен был познать все средства выражения, с помощью которых люди, непосредственно чувствующие природу и в недрах ее текущую могучую жизненную силу, вступают в общение с Космосом. Этот язык, язык „космического чувства“, жив в русской народной поэзии-музыке. Поэтому, оперы Римского-Корсакова насквозь пронизаны, напоены и овеяны заговорами, закликаниями, заклятиями, подражаниями таинственным зовам и голосам природы; причитаниями, плачами, духовными стихами, былинным сказом, плясовой и игровóй песнью; хороводами, колядками, скоморошьими выходками; наигрышами, запевками, переводами и переборами. Ход действия „обычно заполонен“ различными элементами религиозного действа, обряда, ритуала и просто бытовыми сценами, подробностями и деталями, не всегда органически связанными с развитием драматического зерна. Словом, от имитации петушиного крика возвещающего близость восхода и прогоняющего нечисть — до истомной протяжной лирической песни, в которой душа изнывает и изливает свою грусть-тоску, скорбь и горе-злосчастье: все, что в мире звучит и в звучании раскрывает жизнь, нашло свое воплощение в звукопоэзии Римского-Корсакова.

Ритм природы, вечная смена времен года—вот непрерывная череда, мимо которой не могло пройти человечество. Волей - неволей оно направляло свою жизнь, следуя этому ритму. Творчество Римского-Корсакова рельефно отражает в себе жизнь природы, ее течение, ее бег, ее н а с т р о е н и е. Психея композитора влекла его к поклонению той силе, что обусловливает непременное воскрешение природы: к солнцу—свету и теплу. С нарождающимся теплом идет весна, время любовных зорь, любовных грез, пора оплодотворения, нежный юный цвет жизни. К весне, к музыке ее напояющей было направлено стремление композитора на средине тридцатых годов его жизни. Весне посвящены его две оперы, нежно и приветно, прозрачно по весеннему звучащие: „Майская ночь“ и „Снегурочка“. Действие последней из них начинается с момента, когда только-только начал спадать снег и настала пора весну кликать, а действие первой происходит в самый разгар весны, в период наивысшего напряжения весенней творящей жизнь энергии: в Малороссии, в троицкую „клещальную“ неделю, в неделю „зеленых святок“.

Долгую-долгую зиму люди ждут солнца. На солнце их надежда. В солнце — цель жизни. Зима— это длительная всенощная служба. Моление о солнце. Совсем иного рода всенощная весной: вдыхание повсюду разлитой любовной неги и сладо-

стного влечения к соединению во славу всё оживотворяющей и оплодотворяющей весны. Это уже не мольба, а пребывание в раю, в непосредственном восприятии и познавании бога Эроса. Если подойти к творчеству Римского-Корсакова от религии „природоощущения“, от первобытного анимизма, перед нами развернется мир образов далеко не чуждый нашему сознанию, казалось бы, потерявшему способность непосредственного приятия жизни. Начнем с заклинаний — закликаний.

Зимняя всенощная.

Это—„Ночь перед Рождеством“. Быль-колядка. Быль, потому, что на фоне события космического порядка (солнце-поворот на тепло или зимнее солнцестояние, победа тепла и света над холодной, темной злой силой) развертывается повесть о любви Вакулы и Оксаны среди окружающей их бытовой обстановки: канун Рождества в деревне Диканьке.

Ко́лядка потому, что центр или средоточие всего действия, взятого в религиозно-мифологическом аспекте, заключены в обряде колядования, т. е. в закликании сытости, довольства и всякого благополучия и в хвалении их символов: светлых божеств Овсеня и Коляды. Люди колядуют весь „святый вечер,“ но от них не отстает и нечисть. Бесовская колядка развертывается в воздушном

пространстве в момент полета кузнеца Вакулы на чорте в Петербург. Параллелизм (взаимно-противоборствующий) действий светлой и темной силы — почти постоянный спутник концепций Римского-Корсакова. Корни этого явления, конечно, таятся в глубинах религиозно-народных дуалистических представлений о мире.

Безтрепетно ясные, кристальные, холодные гармонические последования символизируют в „Ночи перед Рождеством“ покой оцепенелой, в зимнем сне застывшей природы, окутанной прозрачной морозной атмосферой.

Яркий диссонанс чорта введен в оперу как элемент смуты, рассеяния и разложения. Острые последования гармоний „нечисти“ резко контрастируют с гармониями природы и с раздольно звенящими на свежем морозном воздухе колядками дивчат и парней, вносящими в строй оперы прелесть ощущения метко и сочно запечатленной бытовой сцены, имеющей в связи с цельной концепцией произведения строго обрядовый смысл. Любовь Вакулы и Оксаны на фоне борьбы тепла и холода, света и темной нечистой силы, протекает как задушевная песня, звенящая во время долгого пути морозной ночью в степи. Лирика их любовных отношений находит завершение в милом дуэте по возвращении Вакулы в Диканьку, но не прежде, чем на небе, в воздушном пространстве

светлый поезд Овсеня и Коляды, на розовой заре, возвестит несомненную победу солнечных божеств. Слышен звон колокола — наступило утро: момент, подобный тому, как среди всенощной начинается утреня!

В „Ночи перед Рождеством" заклинания играют значительную роль. Так: первая колядка Солохи имеет смысл вызова нечистой силы, потом эта же мелодия служит темой колядки нечисти и в свою очередь заклинается тем, что в претворенном и как бы „освященном" виде звучит как мелодия, сопровождающая поезд Овсеня и Коляды и появление Утреницы. Это один из замечательных моментов в „стилистике" Римского-Корсакова.

Вакула заклинает беса мотивом церковного характера, победоносно врезывающегося в гущу гармоний нечисти во время полета кузнеца. Звон колокола в конце полета выступает тоже, как заклинание нечисти.

Закликание весны и лета.

Это — „Снегурочка". В прологе оперы, начиная с пения петуха, вступает в силу заклинание — вызов светлых божеств. Проводы Масляницы—поразительно стройная ритуально-драматическая концепция: широко развернутое действо. Оно начинается с восхваления или величания провожаемой зимней поры. Масляницу приветно, но робко, просят

возвратиться. Ее еще боятся. Ведь холода еще не миновали! Вклиняется причет, плач, как бы по умершем („ой, прощай честная масляна!“), потом торжественное прощание, на смену которому вступает резко отточенная скороговорка („масляница-мокрохвостка поезжай долой со двора“): масляницу гонят, как символ злой, темной силы, которую в деревнях по весне выгоняли с гиканьем, криком, колотьбой во что ни попало, визгом и завываньем.

Бойко вступают веснянки — оклики весны („телеги с повети, улья из клети... весна красна, наша ладушка пришла“)....

Почти все действие пролога можно рассматривать как зов весны и привет ей (таковы оба ариозо Снегурочки, наконец, даже диалог — спор Весны и Мороза). Весенним ароматом дышат песни Леля и весь свадебный обряд (как бы на „красной горке“) в первом действии.

Далее, драматическое напряжение оперы становится острее в силу того, что все действие как бы раздвояется, разветвляется. Оно устремлено к зову солнца, тепла, лета. Это его естественный ход. Но среди людей живет Снегурочка. Ее краса, краса весны, так влечет людей, что они жаждут постоянно лицезреть ее, т. е. сохранить навсегда весну. Даже мудрый царь Берендей соблазнен красотой нежного цветка ландыша — Снегурочки.

И также как естественно стремление к лету, также понятно желание продлить весну, задержать ее. Поэтому, хотя течение действия со стороны царя и всей общины направлено в сторону умилостивления Ярилы — Солнца, о неизбежной гибели Снегурочки никто не помышляет. План Берендея— привлечь внимание Солнца жертвой, наиболее Ему угодной (брачное соединение многих пар)—является безусловно заклинанием или закликанием светлой силы, так как в каждое заклинание, помимо словесной формулы, входило и действие, символизирующее желанное, вызываемое явление. В данном случае Солнце, как божество, дарующее плодородие, вызывается свадьбами. Вся вторая половина действия „Снегурочки“ (игрище и ночь любовных утех — жениханье — в 3 действии, затем вся ночная сцена Снегурочки и Мизгиря, шествие брачущихся и игра „ах, мы просо сеяли“, далее самый момент брачного благословения: „да будет ваш союз“, наконец, смерть Снегурочки) — все это должно быть понято, как устремление к Солнцу, закликание, вызывание Солнца.

Музыка, характеризующая цвет весенний — девушку Снегурочку, так обаятельна в своей кротости, весенней улыбчатости и нежно акварельной прелести зыбких звучаний, что Солнце является жестоким злым божеством. Забываешь, что кощунством было бы для язычника желать вечной весны

и что необходимо и неизбежно, как возвещает царь Берендей, пришествие Ярилы, а с ним и увядание всех весенних радостей. Впрочем, в музыке „Снегурочки" — весна всегда с нами!

Один из ярчайших и сильнейших моментов этой „весенней сказки" тоже заклинание — призыв злой силы, бед и несчастья на ворога, на лихого человека: в финале первого действия отчаяние и жажда мщения Купавы выражены не в виде излияния личного чувства, а в эпической формуле троякого заклинания.

Весенняя всенощная.

Еще одна весенняя опера Римского-Корсакова — „Майская ночь", обаятельная легенда, задушевная любовная сказка, выразительнейшее славословие весны, нежнейшая лирика любованья и милованья, и вместе с тем томление духа (Панночка) о вечно желанной исчезнувшей юности, о невозвратимом девичестве. В параллель зимним святкам — весенние зеленые святки, когда природа словно в диком буйном опьянении произростанием и цветением внедряет во все живые существа лишь одно стремление: к изживанию себя в любви, в отдавании, в истоме и в томлении. Музыка природы сливается в дивно сплетенное сочетание призвуков света, тепла, аромата цветов, шелеста, трепетания листьев, и ощущения как бы в явь наблюдаемого и

слышимого роста, как бы таинственного брачного устремления всех плодоносных сил земли вверх, навстречу солнца. Днем — стремление, ночью — томление. Томится земля, цветок, листья, звезды. Томится человек.

Не буйную страсть воплощает славословие весны в музыке „Майской ночи“, а нежное томление в грустных мягко и ласково струящихся линиях любовных мелодий. Окаймлены же эти мелодии привольными песнями — хороводными на вечерней и утренней заре.

Хоровод, хороводное действо, хороводная игра органически вплетены в действие „Майской ночи“ и пронизывают оперу от начала до конца, как непрерывная цепь праздничных кружений — ликований, переходя от людей к нежити (русалки) и от них снова к людям. Какая великая мысль таится в народном представлении о том, что в пору наивысшего весеннего утверждения жизни даже нежить (русалки—существа недожившие свой положенный предел жизни) вовлекается в весенние утехи и радости. Римский-Корсаков разработал хоровод русалок, как длительный лирический эпизод: томление девушек по милым дружкам. В русалочьем претворении эта тема достигает глубоко выразительного пафоса и, сменяясь скорбными зовами Панночки, возбуждает чувство душевной жалости и щемящей боли.

Зато как радостно и приветно звучат вслед за солнечным восходом троицкие весенние песни, где буйная удаль парубков сливается с чувственно звончатыми переливами голосов дивчат! И как удовлетворено наше чувство, когда в финале оперы бодро и задорно в бойкой ритмике зазвучит хвала солнцу и славление молодых!

Рассматриваемый с точки зрения наростания любовного томления, в окружении весенних хороводов и забавных сочно охарактеризованных комических эпизодических сцен, сюжет „Майской ночи“ является глубоко драматичным (в смысле напряжения внутреннего действия) и воплощает в себе безусловно своеобразно замышленное музыкально-драматическое задание: связать рассказ о влюблении Ганны и Левко с любовным весенним напряжением всей природы и, растворив в нем чувства отдельной личности, тем самым возвысить их или возростить до значения „вселенского“ чувства.

Рядом с „Майской ночью“ или, вернее, между ней и „Снегурочкой“ по религиозно-обрядовому смыслу стоит любопытно осуществленная увертюра „Светлый праздник“. Здесь воплощена в звучаниях русская Пасха, в смешении язычества и христианства. В разгульном угаре „русланистых кулаков“ (ритм вступительных аккордов быстрой части увертюры) и в задорном ритме трезвона возбуждено до яркости припоминания представление

о Пасхе, как о „красном“ буйно веселом безудержном веселии в честь воскресшего солнца и пробуждения земли. Заструился жизненный сок, родился восторг — трепет перед победоносным реянием весенности. А как контраст — суровый склад церковных речитативов, словно чьи-то вещие уста возвещают великую тайну рождения жизни: воскрес Адонис!

Культ огня.

Оплодотворение, рост, цветение, созревание. От весны ток к осени. Но есть момент, когда солнце достигает высшей напряженности пламенения (летнее солнцестояние), после чего оно поворачивает на холод. Это момент, когда равно надо ублажать и Солнце и подземные темные злые силы, ибо вот-вот наступит пора, когда они завладеют землей. Опера — балет „Млада“ как раз воплощает действо поклонения огню, заклятие огня. Вся она — огненное богослужение, причем в действии важную роль играют и культ бога Солнца (Радегаст) и культ богини Морены (богини подземных сил), чей огонь не светлый очищающий, а багрово-красный, мрачный, хладный огонь, не действенный. Музыка „Млады“ звучит, словно наваждение, словно какой-то могучий гипноз, ибо в ней с помощью ярчайших средств выразительности, почерпнутых в стихии инструментализма,

композитор выявил по-истине страшные и жутко волнующие образы разнузданной нечисти, раскрыв в нас, в нашей жизни существование таких „чернобогов“, перед которыми сказочный Чернобог и вся его свита (если читать либретто, не касаясь музыки), лишь картонные куклы.

Магия звучаний „Млады“ — убедительнейшая магия. На ней как-то особенно, совсем иначе, чем у Вагнера, познается власть музыки. На сравнительно коротком протяжении действия (III действие: „Ночь на горе Триглаве“) композитор властью своей, повелевая соотношениями тональными и тембровыми, погружает нас и в свет, и в тьму, переносит в холодный зимний пейзаж, оттуда в знойно-чувственную, страстью ненасытной женственности пронизанную, сладострастную атмосферу чертогов Клеопатры, и снова на землю в аромат звучаний рассвета, в музыку встречи солнца природой.

Особенно страшно впечатляют во всей этой сцене два момента: наростание подземного гула, словно приближающийся смерч. Вихрь, вой и стон. Чувствуется, что все это движение — движение слепой темной силы, неспособной к творчеству, к развитию: топотание, кручение и верчение по существу все же скованное, без порыва, безнадежно тупое. Другой момент: заклинания Кощея. Проносится уже не вихрь, а стон, монотонный наигрышь

вьюги-плачси: „подвижная неподвижность" слышится в этом равнодушном холодном, все вокруг оледеняющем мертвящем дуновении „бессмертного". Позже, более чем чрез десять лет Римский-Корсаков вновь вернулся к образу Кащея и в обаятельно-хитрой „осенней сказочке" развернул еще пышнее и острее проблему о бессмертии — ценой отказа от жизни, от действия в пользу холодного любования девичьей красотой. Яд утонченных хроматических, стройных, как кристалл и изощренно подчеркнутых звучаний, холодных как лед, напояет сказочку, напояет до такой степени, что весенний солнечный финал ее не в состоянии затмить предшествующую осеннюю и зимнюю стужу.

Сказочка о Кащее своим током от осени к весне замыкает кольцо опер языческого цикла или музыкальное претворение культа природы. Но основное противоположение борящихся стихий — светлой и темной — остается и впредь, как философская подоснова и как эстетико-стилистическая необходимость во всех его операх, даже христианского направления.

Особенно это заметно в „Садко". Как бы ярко ни был очерчен сам Садко — герой былины (Римский-Корсаков выработал здесь особый тип речитатива, напоминающего былинный сказ), всетаки, ход действия преломляется и направляется всецело борьбой между своевольной и своенравной стихией

моря и представителем неба (или солнечного культа) святым светлым старцом. Композиция оперы — былины „Садко“ стройна и логична до мельчайших деталей. Богато и гибко разработанный язык действующих лиц отделяет их друг от друга (каждый „говорит“ сообразно с тем чином, к которому принадлежит), но пышные ансамбли связуют эти разнородные единицы в нечто цельное (напр. в IV картине перед приходом на торг Садка). Вот „социальные слои“, на которые распадается эта опера — былина, помимо основного деления на три царства (небесное, земное и подводное): посадники новгородские, гости торговые, новгородский люд и среди него — голь кабацкая (потом дружина Садка), нищая братия, гусляры и скоморохи, за ними же еще гулящие бабы. Скоморохи — живая газета: и полемические выпады, и издевка, и реклама! Скоморохи противопоставлены „чину и укладу“ т. е. быту, в рамках которого „покоится“ Великий Новгород. Они — скорее от беса. Наоборот, нищая братия — вестники бога, умягчители сердец (точно так же потом в „Китеже“), возбудители добрых чувств.

Подводное царство — неограниченная монархия. Быт его точный сколок, отражение людского быта, вплоть до венчания.

Центр оперы-былины, конечно, изумительно цветистое и узорчатое, а в „плясовом радении“

напряженно и захватывающе развитое свадебное действо в подводном царстве, в чертогах царя морского. Пляску унимает св. Николай. Его прорицание величественно впечатляет бесстрастной звучностью органа вслед за „пестрядиной“ роскошью оркестровой оргии [1]).

В „Садко“ вся ткань сочетана из сплетений различного рода элементов народного поэтическо-музыкального творчества и насыщена былинным сказом, духовным стихом, заклинаниями (волхвы), прорицаниями-причитаниями (Любовь Буслаевна), гулящими песнями скоморохов и гусельными наигрышами, а, главное, протяжной лирической песнью (сам Садко) и удалой хоровой (проводы Садко). „Садко“ служит связью между языческими и христианскими операми Римского-Корсакова. Христианский элемент еще недостаточно в былине выявлен, но дает крайне важные по внутреннему смыслу действия контрасты, получающие в „Китеже“ более развитую форму.

Но еще до „Сказания о невидимом граде Китеже“ Римский-Корсаков задался целью воплотить крайне сложную драму Мея „Сервилия“. В драме много разговоров, интрига строится на заговорах, среди

[1]) Море, как бурно мятущаяся стихия, постепенное замирание ее и, наконец, восход розоперстой Эос выявлены в инструментально блестящей прелюдии — кантате „Из Гомера“.

смятенной атмосферы римского форума при Нероне. В музыке все это, несмотря на сокращение текста драмы, являет большей частью холодную риторику. Кажется, что композитор вступил на совершенно ложный путь „романизации" своего творчества и, несмотря на мастерство свое, не сумел скрыть недостатка воображения.

Но откинув быт, не считаясь даже с ничтожной характеристикой трибуна Валерия — жениха Сервилии, нельзя пройти мимо личности самой героини и тут, как мне кажется, дается в руки разгадка написания этого сочинения.

Опять противопоставлены силы мрака и света. Благородство и людская подлость. Затем язычество и христианство. Но несмотря на внушительно убедительное Credo — заключительный ансамбль — все-таки музыка оперы дает понять, что борьба ушла вглубь, а не во вне, и сосредоточилась на приветно женственном облике Сервилии.

„Сервилия" — забытая, вернее, одна из многих несправедливо забытых опер. Правда, материал, из которого она соткана, не первой свежести. Ткань ее сплетена мастерски, но имеет много общего, в смысле позаимствования мелодических попевок, с „Царской невестой" и даже „Майской ночью". В этом отношении характерна попевка, часто пользуемая композитором и в „Царской невесте", и в „Сервилии", основной вид которой дан во фразе

„ворона“ из „Майской ночи»: „мне жалко отнимать цыплят у бедной матери“.

То, общее, что созвучит и в „Царской невесте“ и в „Сервилии“, непривычно смущает у такого мастера стиля, каким был Римский-Корсаков: как бы ни внушать себе мысль о несущественности места действия, трудно, все же переносится из третьего Рима в Рим первый, когда „Москва“ уже наложила свою печать на облик героев Рима эпохи Нерона.

И, всетаки, этот недостаток не важен и не чувствителен, если сосредоточить внимание на Сервилии, только на Сервилии, на ее глубоком внутреннем перерождении из гордой римлянки, остро вчуствовавшей чары Киприды (ее обращение к цветам — тончайшей ажурной работы звуковой убор), в кроткую страдалицу христианку, вызвавшую смертью своей нравственный переворот в окружающих ее людях. Сервилия открывает путь Февронии. Только после создания образа Сервилии, чье перерождение свершается во очию, на глазах и на слуху, в течение самого хода действия, можно было притти к концепции „сказания“, отведя там существенную руководящую роль святой девушке. Это приводит нас вплотную к анализу женских образов в творчестве Римского-Корсакова.

Лирика женской души.

Девичьи думы, скорби и радости девичьего сердца ткут пленительные трогательно волнующие образы-звучания. Чуткая душа русской женщины зазывно звенит в песенном ладе оперной лирики русских композиторов. От Глинки — все они вызывали в своем воображении лики женщин, претворяя видимое и телесно-данное в невидимое: в трепетно-ласковые звучания или в страстные порывистые восторженные песни. Вспомним, хотя бы у Даргомыжского: Наташу, Донну Анну и Лауру!

Римский-Корсаков не мог пройти мимо волнующих грез о женском и женственном. В русской бытовой жизни женщина всегда каждому мужчине помогала жить. Терпела, страдала, безропотно покорялась — лишь бы ему, дорогому-любимому, было хорошо. „Сносила, даже и до смерти". И не только на безропотное смирение, но и на актуальный мужественный подвиг всегда готова была русская женщина, защищая не себя, а его, дорогого-любимого, до потери сил. „В слезах изойти" — умереть от скорби, но в любви — это так свойственно русской женской Психее. Это даже обычно, так уж полагается: умереть, не дождавшись и радости.

И вот, в первой опере Римского-Корсакова сразу-же воплощена подстреленная птица: тоскую-

щая девичья душа, Ольга, дочь царя Ивана — Псковитянка. Жить ей не суждено: первой девичьей истовой любовью полюбила она посадничьего сына, вольнолюбца Михайлу Тучу (прекрасен своей русской ласковой песенной бархатистостью их дуэт в первом действии). А в тайне, тайне ей самой непонятной, душа ее влечется к жуткому, но все-же манящему к себе образу царя Ивана. Борьба влечений коротка: куда случай поведет? Случай привел в ставку отца — царя.

Ольга исповедает перед ним свои девичьи помыслы и грезы; музыка, ее характеризующая, утончается до молитвенного восторга, благоговейного и трепетного; лик Ольги светлеет, одухотворяется. Но вот зазвучал голос милого. Молодая страстная любовь, временно заглушенная мистическим вчувствованием, вновь вспыхнула. Ольга вырывается из ставки и бежит на призывную песнь: ее подстреливают.

Жертва принесена. Зато Псков помилован. Спокойно мерная, как река в весеннем разливе, плывет над телом Ольги песнь — отпевание псковичей: хор этот один из лучших оперных хоров Римского-Корсакова. Он звучит мягко и широко, но вне полного раздолья: это покорность, примиренность обреченных. В нем поет связанная, скованная душа народа. Как чутко и психологически верно угадан композитором смысл конца „Псковитянки“!

Кто знает и любит былой Псков и его культуру, тому останется только подивиться, как глубока и остра интуиция композитора, нашедшего столь верный тон воплощения, что, если, читая новгородскую и псковскую летопись, вглядываясь в лики псковских икон, вспомнить музыку, хотя бы сцены в ставке, понятным станет, что Ольга действительно могла быть псковитянкой.

Следующая смерть — смерть Снегурочки. Нежный цветок ландыш истаивает под жгучими испепеляющими взорами Ярилы-Солнца:

„В очах огонь, и в сердце,
И в крови, во всей огонь!
Люблю и таю
От сладких чувств любви".

С первого появления Снегурочки, с первых и до последних песен ее хрустально-прозрачных, робких и хрупких, слышно, что Снегурочке не справиться со страстью, что, отдаваясь, она неизбежно умрет, изойдет в любви слезами. Девушка-подснежник, девушка-ландыш. Сколько их было, а вероятно и есть еще в русской действительности! Жизнь удаляет их, как слабых, с дороги. Жертва нужна, чтобы сильные могли беспрепятственно наслаждаться дарами и благами жгучего жестокого Солнца. И не остыла еще скорбь по „Снегурочке", вызванная дивным предсмертным

ариозо ее, как люди, подчиняясь вещей воле мудрого жреца-царя, заводят величальный гимн: „Свет и сила, бог Ярило!“ По отношению к вешнему увядшему цветку, Снегурочке, это — жестокая песнь, но за эту песнь стоит сама жизнь: ведь солнце источник плодородия!

Третья жертва — третья смерть девичья: Млада. Живой мы ее не знаем. Это — призрак. Словно бы призрак Ольги! Для нее и жизненный смысл тот-же—спасание любимого от искушений. Девушка — ангел хранитель. И таких знала и знает русская жизнь.

В музыке—тихий лёт звучаний. Символика нетленных бесплотных образов. Тема и гармонии Млады почти неслышно реют в воздухе. Так, не слыша шагов, мы все-же часто угадываем присутствие любимого человека. Нежная ткань мотивов призрака, бесшумно вея, тем не менее влечет за собою, повелительно и настойчиво. Не так-ли греза о неведомой, в мечтах явленной женщине, может вызвать творческий восторг и запечатлеться в художественном образе?!.

Четвертая смерть, опять жертвенная: смерть Волховы. Опять словно бы в слезах изошла девица: обернулась быстрой речкой.

В опере-былине „Садко“ образ Волховы отчасти аналогичен Снегурочке. Также на протяжении действия развивается ее духовная личность:

из холодных причудливо переливчатых призывов, кличей и зовов водяной девы рождается томная девичья любовная фраза-признание:

„Долетела песня твоя до глубокого дна Ильмень-озера“...

В песне теплится дух, дыхание, жизненная сущность. Вот откуда представление о могучей власти музыки, одухотворяющей природу и созидающей и переустрояющей мир по воле певца. Песня высекает любовь в девичьем сердце, вызывает сладострастное томление, истаивание. Именно чувством любовного измождения, истомой нежной и мучительно-сладостной овеяны все речи-зовы Волховы. Ее томление завораживает, как заклинание: как Яромир на мольбу немую Млады, как Левко на скорбные плачи Панночки, так Садко на томное призывание Волховы откликается всей задушевной силой песен своих и следует за призывным кличем на дно морское.

Так взаимно сосуществуют песня и любовь, томя друг друга и влечась друг за другом.

В 1898 г. композитор добавил к „Псковитянке“ вновь проредактированный пролог „Боярыня Вера Шелога“. Там есть рассказ — признание Веры в том, как слюбилась она с молодым царем Иваном. Это — центр пролога. Музыка — задушевно проста, но дышит свойственным всему русскому искусству чарованием непосредственно изложенной правды:

исповедью сердца. Не огненной страстью пылает звуко-речь девушки, а впечатляет сильнее бурной лавы иных признаний. Вера сгорела в любви. И подобно ей,—многие русские девушки, также отдавшиеся первому зову и вспышке юной крови. Жизнь немало накопила таких рассказов. И вот пришло же время, когда в душе поэта-композитора, как припоминание, как нечто пережитое, возникло воспроизведение в звуке трагично-скорбной повести Веры, словно бы он сам пережил и эти восторги, и соблазны, и стыд, и скорбь. Тайна вселения в чужую, казалось бы, сферу жизненного опыта, отслоившегося в ряде поколений, жуткая тайна. Но ею и питается искусство.

В 1898 году закончена прекрасно песенная опера „Царская невеста“ — тягостная бытовая драма или повесть еще об одной невинной страдалице (сколько уж их?), о загубленной душе девушки, погибшей в суровых тисках неумолимого гнета быта. Зачем и кому нужны такие жертвы, какую приносит Марфа? Чью справедливость и какого рода неравновесие они удовлетворяют и восстанавливают. Ответа нет и оправдания нет. Вот в этом ужас и моральная безвыходность бытовой драмы. Чистое нераздвоенное сознание девушки направлено на одну цель, на одно устремление: на соединение с милым. Музыка в ласково и плавно-текучих линиях без сентиментальности

и слащавого притворства рисует нам Марфу во всем простодушии ее невинной души, в чисто идиллической простоте первой любви незамысловатой девушки. Судьба жестоко расправляется с ней. Вместо тихого робкого счастья—ужасная болезнь и смерть. А в сознании помешанной еще теплится мечта о венце, о браке с милым. И музыка отдается этой мечте, искренно и ласково журча и струясь: жертва не сознает ужаса своего состояния. „Царская невеста“ бытовая, психологически углубленная драма: в ней Римский-Корсаков идет по стопам творца смерти Сусанина.

Мы опять подошли к „Сервилии“ (1902 г.). Еще невинная страдалица (судьба мешает ее сочетанию с любимым женихом) и жертва искупления (ее смерть просветляет моральное сознание окружающих). Но психологическая проблема здесь гораздо сложнее, чем в „Царской невесте“. Композитор воплощает душу девушки с того момента, когда она только-только расцвела для любви. Сервилия сама сознается: „мне кажется... что я люблю“... Это один из обаятельнейших моментов оперы и одна из лучших любовных фраз-признаний. Страсть растет в душе Сервилии: монолог, обращение к цветам — сладострастная молитва язычницы. Случись счастливый исход ее судьбы, ее личность так бы и стерлась. Арест отца и весть о гибели жениха ставят Сервилию лицом к лицу с насилием. Гор-

дость патрицианки влечет ее к самоубийству (за мечательная по драматической чисто театральной экспрессии сцена у прорицательницы Локусты) Христианство открывает Сервилии исход — в ра дости-страдании, в приятии отречения от земного счастья. В слезах истаивает вся жизненная энергия Сервилии. И когда радостная встреча с женихом вновь сулит ей счастье, у ней уже нет силы противостоять смерти, ее энергии хватает лишь на умирание в тихой примиренности с судьбой и на просьбу к жениху стать христианином и не мстить ее врагам. Сцена смерти Снегурочки — жуткий провал в небытие. Здесь же светлый порыв и вера в бесконечное.

Смерть Сервилии развита в музыке, как монолог, прерываемый отдельными возгласами окружающих. Ряд отдельных фраз ее (... „наконец Господь меня утешил“, ... „я отдохну, но под другою кровлей“, ... „клянись не мстить“, ... „теперь звучит последняя струна, и та слабеет“...) своей вдумчивой выразительностью и задушевной теплотой впечатляют неотразимо; в них опять сказывается ценное свойство русского искусства подходить к величественному и величавому с непосредственным, от жизни идущим простым определением, но теплом жизненного участия и сочувствия овеянным. И, всетаки, как ни разлагаешь произведение искусства мыслью, нет предела уди-

влению, в особенности, когда встречаешься с тем вещим интуитивным проникновением в глубь вещей, какое свойственно великим художникам. Как мог так убедительно выразить Римский-Корсаков смерть покорно примиренной с судьбой девушки, религиозной энтузиастки, мужественно идущей навстречу смерти во имя новой жизни?...

В 1902 г. сочинена „осенняя сказочка". В ней две смерти: неискупленная злая смерть Кащея и просветленный переход в иное состояние Кащевны, дочери Кащея, слезой своей оправданной. Она пожалела Ивана Царевича. В раскаянии, в слезах она источает жизнь свою и превращается в иву плакучую, подобно тому как Волхова в речку...

В опере „Пан воевода" судьба несчастной Марии отчасти схожа с судьбой „Царской невесты". Истомный надрывистый лиризм Марии (баллада на свадьбе) резко контрастирует с мирным идиллическим настроением в шутливой колыбельной песне первого акта. В этой опере мы вновь имеем уклонение Римского-Корсакова от своего привычного пути в сторону: в „Сервилии" — культура романизма, здесь же — польская музыкальная стихия. С точки зрения выдержанности стиля „Пану Воеводе" можно отдать предпочтение перед „Сервилией", но наивность драматической концепции историко-романтической пьесы стоит гораздо ниже глубоко психологического замысла „Серви-

лии“, как и сама музыка „Пана Воеводы“ моментами нисходит до докучного мелочного комбинирования привычных схем.

Теперь о деве Февронии — спасительнице и предстательнице града Китежа. В глухой лесной чаще, „в пустыне“ встречает юный княжич китежский полюбившуюся ему девушку. Он вводит ее в мир, в град Китеж. Но мир в лице лучших людей и в образе горемычного пьяницы Гришки Кутерьмы (крайности сошлись!) готов отвергнуть Февронию. Нашествие татар расстраивает свадьбу Февронии и княжича. Княжич убит в бою. Феврония и Гришка вместе попадают в плен к татарам. Проведя их к великому Китежу, Гришка „велел всем сказывать“, будто это предательство совершила Феврония. По дарованной ей благодати во всем видеть лишь светлое, благое и доброе, Феврония прощает Гришку и высвобождает его из плена. Они вместе бегут в глухой лес. Искупительная молитва Февронии за Гришку тщетна, он полон дикими бредовыми видениями и кошмарами преступной совести. В цинично разнузданном плясе он тешит беса, как пьяный скоморох, с присвистом и гиканьем. Феврония преодолела чистой душой своей искушение духа гордости и презрения, не погнушалась Гришкой, горько оскорбившим ее, и не отплатила злом за зло. Ее настигает в лесу блаженная смерть — переход в иное состояние. Вос-

кресший Княжич влечет ее в светлый небесный Китеж Град. Она и там вспоминает о Кутерьме и шлет ему на землю весть о спасении. Действие завершается свадьбой Февронии и Княжича.

Римский-Корсаков воплотил столь чистый лик как Февронию, в музыке, не лишив ее черт человечности и не превратив ее в бездушный манекен добродетели. Но путь к Февронии, как мы видели, был дальний. Сервилия оказывается в отношении к Февронии наиболее родственной по духу. Разница между ними в том, что чистота сердца помыслов для Сервилии — завоевание и как бы подвиг, для Февронии же это — данность. Выходит, что на тот моральный путь, на котором остановилась за смертью своей Сервилия, встает и продолжает его Феврония.

Музыка, окутывающая ее лик, изумительный пример воплощения идеального типа, но в целине и нетронутости человечности его носящей. Первое, *лесное* действие в этом отношении крайне любопытно: оно является как бы христианской всенощной или вечерней — хвалением Бога среди его созданий. Религиозный экстаз связан в то же время с нарождающейся в юных сердцах любовью.

Любовь Февронии к Богу, к Княжичу, к людям, к зверям, к лесу зеленому — пустыне прекрасной — заполняет все вокруг. Эта любовь спасает Китеж и ведет ее самое сквозь „гостьюшку-смеретушку“

навстречу жениху. Лирика звучаний, сопровождающих ее лик, овеяна задушевностью, теплом людской скорби и радости; она — человечна, и отнюдь не похожа на выспренний пафос добродетельных героев западно-европейской оперы. Но в то-же время лирика эта лишена всякой чувственности. Мне кажется, что понимание или вчувствование в лик Февронии правильнее вводит и в самое „сказание", как оно дано в концепции Римского-Корсакова.

ПРОБЛЕМА СВЯТОГО ГРАДА.

Трудно развернуть в узких пределах краткого очерка мысль о дивном памятнике русской культуры, каким стоит перед русской общественностью „Сказание о невидимом Граде Китеже". Без анализа звуковой ткани этого великого произведения немыслимо говорить о нем по существу. Поэтому, я ограничусь только указанием на место, какое занимает проблема святого Града в ряду других произведений Римского-Корсакова, и небольшим экскурсом в область мистики Китежа.

„Сказание о невидимом Граде" — христианская опера Римского-Корсакова, также как „Псковитянка", „Сервилия", „Царская невеста". Но все три последние имеют связь с „Китежом" разве только через духовную связь Ольги, Сервилии и Марфы с Февронией. В смысле же христианства, как дан-

ности, как религиозного фактора, как социального строя — „Китеж" стоит вне их. Зато намечается связь с оперой иного склада полумифической, полуязыческой, полухристианской—с „Садко". Там былина, здесь сказание. Общие черты и соприкосновение неизбежно. И вот, если подойти к операм такого склада, как ко своего рода космогониям, то оказывается, что по данным только одного „Садко", такая стилизационная космогония является отнюдь не полной: там есть два мира — земной и подземный (подводный). Но последний — плохой сколок мира земного, а о небесном — кроме посланца — мы ничего не знаем.

„Сказание о Китеже" восполняет пробел и восполняет крайне знаменательно, продолжая земной строй вверх, подобно тому, как в „Садко" он был продолжен вниз, под воду. Только проэкция вверх прямо противоположна проэкции вниз в отношении религиозном. Тогда, при таком подходе, понятно завершение действия свадьбой Февронии и Княжича, понятно и письмо к Гришеньке, понятна вся освещенная претворенная жизнь.

Если это так — раскрывается мистический смысл произведения в несколько неожиданном свете. Я боюсь и боялся говорить о „Китеже", как о мистическом акте и как о мистерии. Как-то все это не вяжется с мировоззрением Римского-Корсакова и с его подходом к явлениям мира. „Китеж" не

есть таинство, мистерия, в смысле противоположения его всему земному, бытовому, временному, условному. Наоборот, он глубоко связан с землей, но временно оторван от нее: как зашедший далеко вперед корабль или аэроплан, перелетевший в другую сферу в то время, как остальные еще не поднялись до предельных точек земной атмосферы. Значит, это таинство постепенного преображения: претворение или метаморфоза жизни нашей, но отнюдь не извне блеснувший свет. Не истечение сверху, а, грубо выражаясь, расширение прав и захват пространства снизу: полет земли в неизведанное. Преодоление материальности. Утончение и обострение сознания. При таком приближении отпадает опасность рационалистической отвлеченности в представлении о таинстве, и Град Китеж становится для нас реальнее, ощутимее и достижимее. Да и ближе к реальной точности и простоте определений русского искусства. „Китеж“ вырос из жизни, из недр ее, но восхищен силой вышней до предуказанного времени. „Китеж“ для религиозного сознания пальма, переросшая стеклянную крышу оранжереи. Надо помнить, что он — сказание, и даже не волшебное. Просто, сказание верующего, социально-религиозная утопия, спасение от земных бедствий и ужасов.

СКАЗКИ РИМСКОГО-КОРСАКОВА.

Они делятся формально на две категории: инструментальные и вокально-инструментальные. Но среди последних придется прежде всего различить чистую сказку-сказ и сказку как ни как эмоционального толка. Чистая сказка, т. е. досужий сказ, потехи и утехи ради, развернут в партитуре „Сказка о царе Салтане". Оптимизм ее (даже зло, если и существует, то навредить много не может, а приведет лишь к лучшему) заразительно увлекателен. К тому же, несмотря на яркие в смысле выразительности переживаний моменты (указ царя о бочке, причитания народа), смысл чистой сказочности не пропадает за тяжелым слоем психологизма. Словом, здесь перед нами живая, остроумная, затейливо скомбинированная в звуках, хорошая сказка, где пылкое воображение инструменталиста внушило ему множество красочных сочетаний и тембровых сопоставлений. Звуковой смысл такого рода сказки сводится к тому, чтобы выткать причудливо извилистый узор и занять внимание слушателя, не давая ему отвлекаться. В „Сказке о царе Салтане" множество таких моментов. Не говоря уже о знаменитых оркестровых антрактах — марш, море и три чуда — действие само окутано разного рода инструментальными причудами. Как развивается, например, первый акт?

Вслед за маршем царя Салтана (первый антракт) водворяется тишина, и женский хор за сценой интонирует „колыбельную“ (до мажор). На фоне ее довольно четко выделяются злые причитания бабы Бабарихи. Далее начинаются затейливые выступления Скомороха, остроумный диалог его со старым дедом торжественные выхода Поварихи и Ткачихи, сказка старого деда, а внутри еще два многозначительные повторения колыбельной (си мажор и си бемоль мажор). Так—до драматического перелома действия: славление хора, появление гонца, чтение указа, когда мерный склад, спокойное чередование контрастов сменяется на нервную оживленную сутолоку (толчок к этому дает пятидольный ритм величального хора). Причитание царицы вносит жуткое эпическое спокойствие: темпы грузнее и медленнее, тональности мрачнее. Перед нами из сказочной пестроты вдруг выступили: обреченная жертва и созерцающий ее народ. Причитания народа разливаются, как морская стихия, ширятся, растут и в самый напряженнейший момент вливаются в широко развернутый в оркестре мотив, символизирующий бочку на фоне мощно вздымающихся морских волн.

К особенностям музыкального языка этой сказки следует отнести, прежде всего, её своеобразный частушечный колорит. Желая придать сказке затейливость современного лубка, Римский-Корсаков

включил в состав ее звуковой ткани веселые оркестровые наигрыши (скоморошьи), очень распространенные в городской среде песни (напр. „во саду-ли, в огороде") и частушечного склада попевки. Краткость и лаконичность звуковых „лоскуточков", из которых соткан пестротканный ковер сказки отсутствие песни (в смысле протяженности и текучести — в „Салтане" протяженны лишь причеты), решительное преобладание инструментализма, в виде ли фона или разнообразнейшей орнаментации. Важную роль играют в этом случае антракты и краткие вступления перед картинами, наконец, наличие крайне подвижной контрапунктической ткани, сцепленной подчас из мельчайших элементов — все это в общей совокупности создает необычайно сложную, хотя и прозрачную, композицию несколько механическо кукольного-характера: мелькание масок.

Лебедь-птица, благодетельница Гвидона, „для живых чудес" сошедшая на землю, символ поэзии, быть может, — воплощена в двух звуковых преломлениях: в птичьем облике и в девичьем. Она не гибнет (заметим этот редкий случай! — повторяю, оптимизм „Салтана" — исключительный, если вспомнить, что только в „Майской ночи" и в „Ночи перед Рождеством" героини остаются в живых, но они не из числа жертвующих собою).

Совсем особенное сказочное действо „Золотой петушок". Действо мрачное, жестокое. От затейли-

вой игрушечности „Салтана“ тут и следа не остается. Чистая сказочность исчезает. Инструментализм, холодный и причудливый, царит всецело, но остроумие мастера направлено не на изобретение затейливых звучаний. Нет, его выдумка идет глубже и дальше: как бы острее и больнее ужалить!

Сказка окаймлена прологом и эпилогом. И тут и там действует Звездочет. Он обещает показать как „оживут смешные маски“, а когда действо кончилось, он, как уже и с Берендеем водилось, утверждает, что все, мол, это так, зря, и не надо обращать внимание ни на смерть царя, ни на цинизм женщины — полушутихи — полугетеры.

Во вступлении: сперва кличет петух, но не живой *); на мрачном фоне змеей скользит тема Шамаханской царицы, а за ней следом мелькают жуткие огоньки высекаемых кем-то искр: не у алхимика ли мы? Или, вернее, у чернокнижника.

Действие начинается, будто бы, благополучно. Темы ясные. Тональности светлые. Поступь ритмов мерная. Обыкновенная бытовая сцена. Додон тоже обыкновенный сказочный царь: с ленцой, но добродушный. Но вот его начинают опутывать: пришел кудесник с петушком золотым, что войну кличет. Игрушка, повидимому, занятная и скорее полезная, чем вредная. С той поры не стало покоя Додону.

*) Такого петуха нечисть не боится.

Только заснет—петушок кричит. Отправил сыновей на войну. И сны пошли особенные: остро сладострастные. Снится какая-то неведомая, влекущая к себе девица. Пришел, наконец, черед и самому Додону итти на войну.

Во втором действии мрак и тревога усугубились. Каркает воронье. Войско Додона попадает в страшное ущелье: лежат царевичи сыновья — оба убитые. Ужас щемит душу. Не причитание, а вой, жалобный и скорбный, раздается в ущельи: и Додон, и все войско воют, отпевая покойников. И вдруг чудо. Вместо вражьего войска — шатер. Из шатра выходит девица: словно молится, поет привет восходящему солнцу. Начинается жуткая, соблазнительная сцена обольщения старого царя неведомой волшебницей. Римский-Корсаков изыскует здесь ткань за тканью, сеть за сетью, ковер за ковром причудливо лукавых, томных и ядовитых, пряных и колючих инструментально-вокальных сочетаний. Царь опьянен и пленен. Он даже пляшет перед соблазнительницей. Действие кончается извивным поездом жениха и невесты: Додона и Шамаханской Царицы. Едут в столицу венчаться.

А там уныние и ужас народа перед страшным, неведомым будущим. Приближается царское шествие: роскошный оркестровый фейерверк ослепительных звучностей. Звездочет пришел требовать платы за игрушку. Мрачное настроение сгущается,

по мере того как царь отказывается уступить Звездочету за Золотого Петушка Шамаханскую Царицу. Петушек слетает и клюет Додона в темя. Гром и мрак. Слышится злой, цинично издевающийся смех царицы! А когда вновь стало светло, хор (народ) с изумлением видит, что царь действительно убит:

„А царица-то пропала,
Будто вовсе не бывала".

Начинается выразительнейший и печальнейший во всей русской оперной литературе хор—плач народа, причитание безпомощных людей по царе, который был еще безпомощнее их всех. Музыка хора до страха, до боли щемит, словно стон, словно надгробный вопль.

А потом выходит Звездочет и высказывает свое утешение, что все, мол, это пустяки. Обычный спектакль.

Странная и страшная музыкальная сказка. Смысл ее не разгадан. Но музыка, crescendo мрака, ужаса и скорби, в особенности в третьем акте, тревожит и волнует, как ни одна из опер Римского-Корсакова. Словно бы зерно ее, основа ее содержат какое-то действительно страшное обольщение или заклятие?!

Партитура „Петушка" пример мудрой экономии средств и в то-же время ярчайшей вырази-

тельности и изобразительности. Что здесь использовано — использовано гениально. Ткань оперы состоит из немногих, но до нельзя гибких мотивов и попевок. Логика их сочетания, сочленения и развертывания превосходит все до того сделанное Римским-Корсаковым.

„Золотой-Петушок“ последнее его сочинение. Злым криком механического Петушка и злым смехом Царицы завершилось служение композитора культу солнца (так говорят!).

Посмотрим теперь на чисто инструментальные сказки. Даже „Садко“ музыкальную картину (ор. 5) можно считать за сказку звуковую, ибо былинный элемент сказа в данном случае совсем исчез. Смысл ее: напряжение песенно-плясовой стихии до ритмов-радений. После чего — гибель!

Затем появился „Антар“ ор. 9 (1868) — арабское сказание, гениально свежее по мыслям и колоритному сочетанию их. Смысл: истечение жизненной силы в любви, в звучании сладчайшей мелодии, в созерцании уходящей жизни.

В 1880 г., вслед за „Снегурочкой“, сочинена оркестровая „Сказка“ на текст пролога к „Руслану и Людмиле“ Пушкина. Это прекрасное сочинение таит в себе периодически раскрываемые сказочные чудеса-звучания. Словно на волшебном экране, друг за другом проходят причудливые тени. Смысл: смена заклятий и обольщений.

Когда появилось роскошное, знойно истомное „Испанское каприччио“ ор. 34 (1887 г.) — звукопись ослепительной чистоты тонов, нельзя было предполагать, что за нею вскоре-же последует ярчайшая из всех оркестровых сказок Римского-Корсакова: „Шехеразада“ ор. 35, симфоническая сюита по 1001 ночи (1888).

В ней четыре части: первая — звуковая символика моря, моря покойного, лениво колышащегося. Лишь легкая зыбь вносит перебой в мерный ритм прилива-отлива. Во второй части: причудливый восточный напев, четко танцевального метра. По-видимому, ряд уличных сцен в каком-то городке. В третьей части разлита любовная нега и истома. Наслаждение чувственной красотой. Легковейные образы танцовщиц волнуют воображение. В четвертой части: пестрая базарная сутолока; шум, гам, вопли; живой, остро ритмованный танец. И опять картина моря: Буря. Напряжение оркестровой силы до maximum'а: словно море поглотило корабль, а может быть весь городок с его обитателями, где только что так задорно кипела людская жизнь. — На смену бури: тишь и покой. Легкий шелест зыби. Равнодушие стихии, холодно безнадежное. Также, как и в симф. муз. картине „Садко“

Так всегда. Спокойно и равнодушно поглощает стихия или смерть свою жертву. Таков уж заведенный порядок. И посмотрите, как спокойно

жертвы обреченные отдают свою жизнь, источают ее в слезах или в радостном экстазе (Снегурочка, Сервилия, Волхова, Вера Шелога, Кащевна, Феврония).

Вот-те наблюдения, что смущают меня в отношении незыблемости веры в солнечность и в здоровый оптимизм мировоззрения (в звуке) Римского-Корсакова. Конец „Шехеразады" аналогичен концу „Золотого Петушка". Шамаханская Царица представляется стихийной силой. Обыкновенной женщине не вместить столько зла в своей душе. Или, если Шамаханская Царица по мысли композитора только женщина: тогда где-же его оптимизм и где все скорбные, милые, нежные, ласковые девушки-печальницы его опер? Мне думается, что, если дисциплина духа и требовала безусловной веры в жестокую правоту Солнца, в закономерность космического становления, то душу композитора все-же щемила жизненная судьба русских девушек, о которых он мечтал и которых воплощал так любовно и так приветно во множестве обличий? Нет, скорбь мира сего не миновала Римского-Корсакова и его музыки. К солнцу он питал уважение, а любил вёсны и Снегурочек и с ними страдал.

* * *

Я сознательно оставил на самый конец одну совсем особенную оперу Римского-Корсакова, на-

писанную на гениальный текст: „Моцарт и Сальери“ Пушкина. Только несколько слов хочется мне сказать об этой интимнейшей из русских опер, сочетавшей в себе изысканность изложения, лаконичность выражения и экономию средств выразительности до предела возможного. Но через это она становится подлинно камерной оперой. Меня пленяет суровая логика всей композиции и рядом любовно-ласковая музыка речитативов и ариозо, характеризующих самого Моцарта.

Моцарт в этой концепции—обреченная жертва. Композитор его любит и жалеет, лелеет его жизненный, в звучаниях созданный облик.

Моцарт = Снегурочка = Кащевна = Сервилия = Волхова = Ольга = Марфа.

А Солнце — Сальери, быть может,—с какой-то суровой точки зрения справедливо возвещает:

„Что пользы, если Моцарт будет жив?“

Но искусство хранит, бережет и навеки запечатлевает образы и Снегурочки, и Моцарта, и Сервилии. Оно всегда стремится спасти и соблюсти от забвения преходещее, хрупкое и нежное, спасти в е с н у.

И когда весна запечатлелась в музыке, каждый, кто любит музыку, может среди глухой холодной зимы, в период стужи и холода, воплотить весну в звуке — согласно тем формулам, — нотам, какими скрепил композитор свою мечту о весне.

Римский-Корсаков давал в музыке жизнь существам, прелестью женственности окутанным. В нежных звучаниях запечатлел он их облик, в ласковых сплетениях звуков он зафиксировал их мечты, порывы, думы, грезы и желания.

Он трогательно воплощал их умирание в дивных плавных элегиях. Если бы он не любил и не жалел таких жертвенных существ, он не создал бы образа Снегурочки, Кащевны и Сервилии. Музыка лгать не может. И если он знал, что жестокая жизнь может рядом с Февронией создать и Шамаханскую Царицу, он не мог верить в справедливость закономерной поступи событий, в гармонию солнечного культа. Смерть помешала ему осуществить новый синтез.

* * *

Я развернул картину творчества Римского-Корсакова в трех направлениях: расширение языка и стиля, в смысле устремления внимания на народное творчество; поэтизация в музыке женских образов; сказочничество. В этих трех разветвлениях и выявилось его творчество. Среди крупных вокально-инструментальных и чисто инструментальных сочинений, лишь очень немногие, и притом лишь не очень значительные ускользнули от упоминания. Что же касается камерного стиля, то несмотря на ряд прекрасных и ценных романсов (каковы, на-

пример: „В царство розы и вина приди“, „О чем в тиши ночной“, Еврейская песня, Вертоград, Нимфа, Сон в летнюю ночь, „На холмах Грузии“, Восточный романс, Тайна, „В темной роще запел соловей“, циклы: Весной, Поэту, Море и т. д.), а также произведений для хора, для струнных инструментов и т. д. — все это, заслуживая большого внимания, здесь при попытке окинуть как бы с птичьего полета великое наследие мастера, просто не может быть вмещено, хотя бы и должно вмещаться. По поводу-же описания жизни Римского-Корсакова, скажу, что лучшее описание сделано им самим („Летопись моей музыкальной жизни“) и пока, впредь до расширения и пополнения новыми материалами, является основным.

Прилагаю при сем краткий свод хронологических данных из жизни композитора, могущий служить указателем направления жизненных путей его.

ВАЖНЕЙШИЕ ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ДАТЫ В ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА.

1844. Март 6. Рождение (город Тихвин).

1856. Поступление в Морской Корпус.

1860. Осень. Знакомство с Ф. А. Канилле (пианист): уроки у него.

1861. Ноябрь. Знакомство с М. А. Балакиревым, Кюи, Мусоргским и Стасовым.

1862. Сочинение первой симфонии. — Апрель 8. Выпуск в гардемарины. — Октябрь 21. Выход в заграничное плавание на клипере „Алмаз".

1862 — 1865. Заграничное плавание.

1865. Осень. Возвращение к музыке. Посещения кружка Балакирева. Знакомство с Бородиным. Окончание первой симфонии (es moll).—Декабрь 19. Первое исполнение первой симфонии.

1866. Лето. Сочинение увертюры на темы русских песен (первое ее исполнение состоялось 11 декабря).

1867. Июль — Сентябрь (в Петербурге): сочинение симфонич. картины „Садко" (первое исполнение 9 декабря).

1868. Сочинение „Антара". Мысль о „Псковитянке" (июль).

1869. Январь 5. Смерть А. С. Даргомыжского. — Март 10. Первое исполнение „Антара".

1869 — 70. Сочинение „Псковитянки". Оркестровка „Каменного Гостя". Эпизод с „Младой" (предложение директора импер. театров Гедеонова Кюи, Бородину, Мусоргскому и Р.-Корсакову написать музыку).

1871. Лето. Приглашение в Консерваторию профессором практического сочинения, инструментовки и руководителем оркестрового класса.

1872. Февраль. Первое исполнение „Каменного Гостя" Даргомыжского в оркестровке Римского-Корсакова.

— Июнь 30. День свадьбы Н. А. Римского-Корсакова и Н. Н. Пургольд.

— Июль — Август. Путешествие заграницу с женой.

1873. Январь 1. Первое исполнение „Псковитянки" в Мариинском театре.

— Май. Назначение на должность инспектора музыкальных хоров Морского Ведомства.

Сочинение симфонии C-dur (третьей).

1874. Январь 24. Первое представление оперы Мусоргского „Борис Годунов" в Мариинском театре.

— Февраль 18. Первое дирижерское выступление (исполнение третьей симфонии).

1874 — 76. Занятия гармонией и контрапунктом. Изучение старинной музыки и ее мастеров. Записи русских песен.

— Управление Бесплатной Музыкальной школой (с осени 1874 г. до весны 1881 г.).

— Редакция партитур опер Глинки. Переработка „Псковитянки".

1877. Лето. Первые эскизы „Майской ночи".

— Осень. Музыка к драме Мея „Псковитянка".

1878. Сочинение „Майской ночи" (закончена в Ноябре).

1879. Лето. Симфоническая картина: „Сказка" (эскизы).

1880. Январь 9. Первое представление „Майской Ночи" в Мариинском театре.

— Лето в Стелёве. Сочинение „Снегурочки" (июнь — август).

— Окончание „Сказки".

1881. Март 16. Смерть М. П. Мусоргского.

1882. Январь 29. Первое исполнение „Снегурочки" в Мариинском театре.

— Лето. Работа над редакцией „Хованщины" Мусоргского.

1883. Февраль. Назначение помощником управляющего Придворной Капеллой.

1884. Весна. Новая редакция первой симфонии (теперь e-moll).
— Лето. Составление учебника гармонии. Сочинение симфониетты на русские темы.

1885—86. Проект, организация и реализация „беляевского" издательства и русских симфонических концертов (октябрь 1886 г.).

1887. Февраль 15. Смерть А. П. Бородина. Лето. Работа над оперой: „Князь Игорь" Бородина. Сочинено: „Испанское Каприччио".

1888. Лето: „Шехеразада" и „Светлый праздник" — воскресная увертюра на темы из обихода.

1888—89. Изучение „Кольца Нибелунгов" Вагнера.

1889. Лето. Русские симфонические концерты в Париже (июнь).
— „ Сочинение „Млады" (июль — сентябрь).

1889—90. Оркестровка „Млады".

1890. Октябрь 23. Первое представление „Князя Игоря" в Мариинском театре.

1891—1892. Переработка „Псковитянки".

1892. Октябрь 20. Первое представление „Млады" в Мариинском театре.

1894. Лето в Вечаше. Сочинение „Ночи перед Рождеством". Мысль о „Садко" (опера) и первые эскизы.

1895. Лето в Вечаше. Сочинение „Садко".
— Ноябрь, 21. Первое представление „Ночи перед Рождеством" в Мариинском театре.

1896. Лето. Завершение „Садко".

1897. Лето. Кантата „Свитезянка". Романсы. Опера: „Моцарт и Сальери".
— Декабрь 26. Постановка „Садко" в Москве в опере С. И. Мамонтова.

1898. Мамонтовская опера в Петербурге („Садко", „Майская Ночь", „Снегурочка").
— Весна. Переработка пролога к „Псковитянке": „Боярыня Вера Шелога".
Лето в Вечаше. Сочинение „Царской Невесты". Осенью — ее оркестровка.

1898. Ноябрь 25. Первое представление „Моцарта и Сальери" в Москве, в Мамонтовской опере.

— Декабрь 15. Первое исполнение „Боярыни Веры Шелоги" (там же).

1899. Лето в Вечаше. Сочинение „Сказки о царе Салтане" и „Песни о вещем Олеге".

— Октябрь 20. Постановка „Царской Невесты" в Москве в опере Мамонтова.

1900. Сочинение „Сервилии".

— Октябрь 21. „Сказка о царе Салтане" в „Солодовниковской" опере (Москва).

1901. Январь 26. Первое представление „Садко" в Мариинском театре.

— Лето. Оркестровка „Сервилии". Прелюдия-кантата: „Из Гомера". Эскизы „Кащея" (закончен осенью).

— Октябрь 30. Первое представление „Царской Невесты" в Мариинском театре.

1902. Весна и лето (Гейдельберг). Сочинение оперы „Пан-Воевода". Новая оркестровка „Каменното Гостя" Даргомыжского.

— Октябрь. Первое представление оперы „Сервилия" в Мариинском театре.

— Декабрь 12. Первое представление „Кащея" в Москве (Товарищество в Солодовниковском театре).

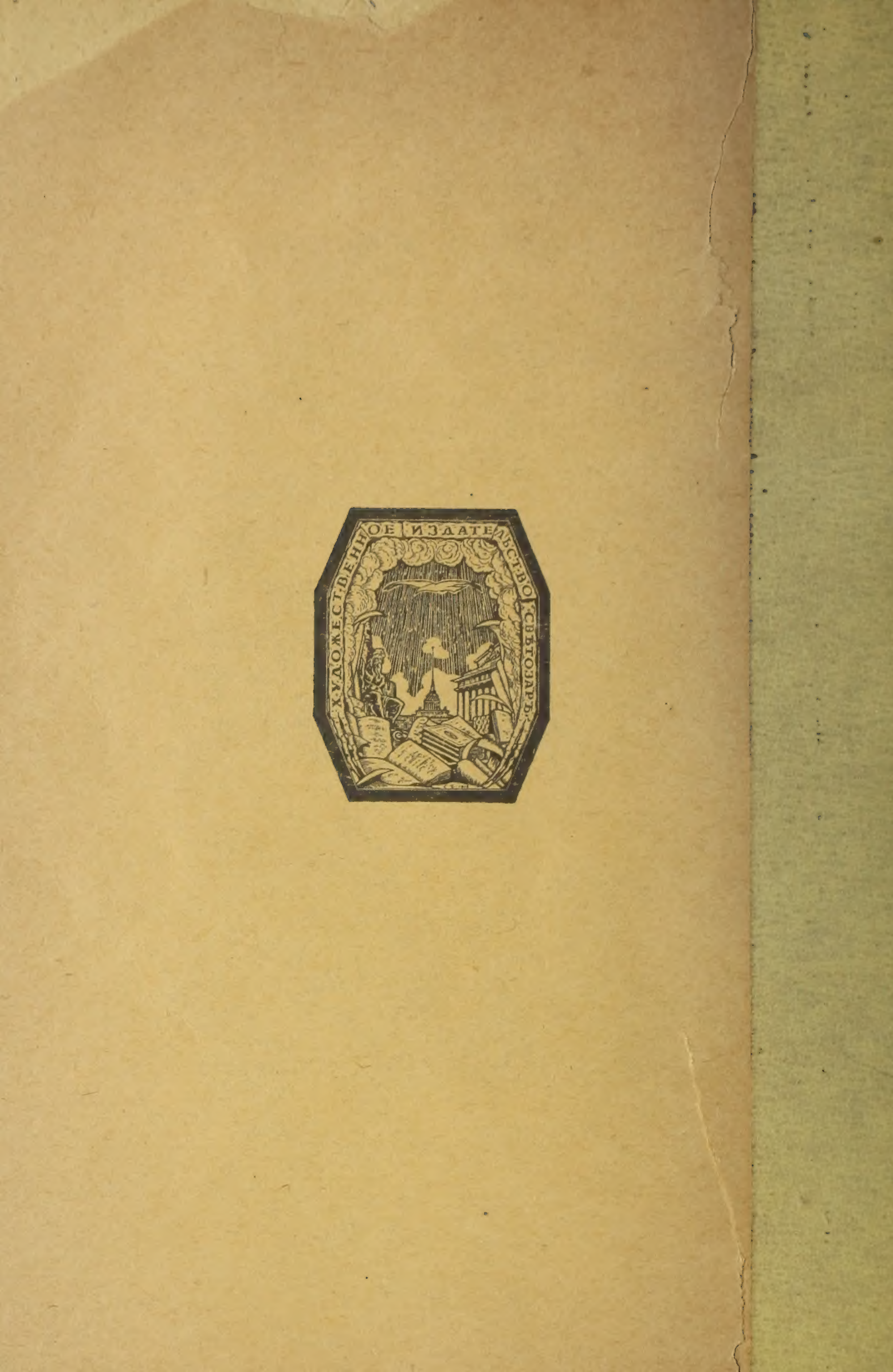
1903. Весна. Первые эскизы „Сказания о невидимом граде Китеже".

Лето. Закончена оркестровка „Пана Воеводы". Сочинение „Сказания".

— Октябрь 28. Постановка „Боярыни Веры Шелоги" и „Псковитянки" (Царь Грозный — Шаляпин) в Мариинском театре.

— Декабрь, 22. Первое представление „Сказки о царе Салтане" в Спб. в частной опере (в большом зале Консерватории).

1904. Лето в Вечаше. Окончание сочинения „Сказания о Китеже".


ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО СВѢТОЗАРЪ.